

В конфуцианском учении у срединного пути есть разные степени, и наивысшая степень — единство природы и человека. Чтобы реализовать цель срединного пути, надо учиться, усваивать знания и соблюдать принцип срединного пути, а не роптать на небо, питать злобу к людям и винить других (怨天尤人); ясность и мудрость обладающего разумом ограждают его от зла.

Единство природы и человека в срединном пути проявляется в следующих областях: единство пути Бога и человека, единство характера Бога и человека, единство разума и чувств, сверхъестественных сил и святого человека, единство внешнего и внутреннего.

Размышления над культурной универсалией *срединный путь* демонстрируют, что в китайской культуре вычлениется необходимость адекватных действий человека во времени и пространстве: во-первых, по отношению к своей биологической природе; во-вторых, в социальном и культурном плане, в отношениях между людьми, между человеком и природой.

**П. М. Федотова**

*Институт социальных и политических наук  
Уральского федерального университета*

### **Концептуальная основа ранней китайской фотографии**

Фотографический материал, созданный европейцами на территории китайского побережья в период 1839–1932 гг., значительно отличается от материала, созданного китайскими фотографами в тот же период времени. Данное утверждение является результатом сравнения образов и концепций работ европейских и китайских фотографов. Следует предположить, что основополагающими чертами европейской фотографии являются конкретность, материальность, повышенное внимание к деталям, тогда как определяющая черта китайской фотографии — метафоричность образов.

Фотография наследует технике живописи в традициях многих культур и перенимает их основные черты. Исторически в Китае сложилось два основных канона изобразительного искусства: «запечатление действительности» (xiezhen, 写真) и «запечатление идеи» (xieyi, 写意)<sup>1</sup>. Первый канон характеризовался преобладанием монументальности в образе, точностью черт, красочностью, реализмом, тогда как второй акцентировал внимание в большей степени на передаче внутреннего состояния и идеи, характеризовался монохромностью, композиционным балансом и нереальностью сюжета. Расцвет монументальной живописи в Китае пришелся на период правления династии Сун (960–1279), однако уже к началу правления династии Мин (1368–1644) традиция претерпела изменения и клонилась к упадку. Монохромная живопись получила распространение в период монгольской династии Юань (1271–1368), первоначально являясь симбиозом живописи, поэзии и каллиграфического искусства. В дальнейшем она набирала все большую популярность, вытесняя монументальную живопись в область периферии. Ее расцвет совпал с периодом правления династии Цин (1644–1912), а также временем изобретения фотографии и ее распространением в прибрежных восточных районах Китая. Именно монохромная живопись оказала серьезное влияние на формирование фотографической традиции в Китае.

Для многих первых китайских фотографов обращение к фотографии было дополнительным, а не основным занятием. Обращение к европейской технологии рассматривалось как вызов сложившемуся обществу и использовалось многими фотографами в качестве протеста<sup>2</sup>, вместе с тем, фотография испытала ряд преобразований в китайской среде и обрела новые канонические формы.

Одним из самых ранних китайских последователей фотографического искусства являлся создатель впечатляющей коллекции фотопейзажей Тун Син (Tong Xing, 1860–1870 гг. создания). Именно пейзажу посвящено абсолютное большинство его работ, и это выделяет его

<sup>1</sup> *Bird Painting. Famous Chinese Painters* // China online museum [site]. URL: <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-birds.php> (дата обращения: 23.05.2014).

<sup>2</sup> *Fraser S. E. Chinese as a subject : Photographic Genres in the Nineteenth century* // *Brush and Shutter: Early Photography in China*. Getty Research Institute, 2011. P. 101.

среди множества других китайских фотографов этого времени, преимущественно работавших в студиях и придерживавшихся европейских канонов.

В фотографиях Тун Сина ярко выражена преемственность китайской живописной традиции. Коллекция его работ объединена в «Альбом чайных пейзажей» («Album of Bohea»). Названа она так предположительно из-за оттенка напечатанных снимков, напоминавший черный «байховый» китайский чай низкого качества. Основной предмет съемки — пейзажи районов Фучжоу и реки Мин. Контраст горных массивов и водной глади в точности соответствует традиционному сюжету китайской монохромной живописи «горы — воды». Главная преемственная черта фотографий заключается в относительном подобии технической стороны процесса живописной традиции, согласно которой картины писались с первой попытки, без возможности исправить и изменить написанное. Автор опирался преимущественно на внутреннее ощущение и создавал картину по собственной памяти, без использования натуры. Единственным важным фактором было мастерство штриха. Создание картины происходило исключительно под влиянием момента (ил. 1).

Подобно живописи, фотография также руководствовалась обстоятельством момента. В технологии ее создания отсутствовала возможность изменить запечатленный образ. Ключевым отличием стала замена штриха фотоаппаратом, позволяющим более точно и плотно передать фактуру и формы объекта. Также изменяется роль художника — от непосредственного участника в воспроизведении образа до второстепенного наблюдателя. Однако основная идея фиксации впечатления сохраняется. Таким образом, пейзажи Тун Сина — это усовершенствованная монохромная живопись своего времени, использовавшая последнее достижение техники.

Другой фигурой в истории становления китайской фотографической традиции стал один из реформаторов письменного китайского языка Ли Баньнун (Liu Bannong, 1910–1920 гг.). Приверженность фотографии и развитие ее как жанра были для Баньнуна формой общественного протеста, отстаивавшего идеи прогресса и движения

вперед китайского общества<sup>3</sup>. Ли Баньнун первым среди китайских фотографов применил традиционное разделение на категории «запечатления действительности» и «запечатления идеи» относительно фотографии. В его представлении фотографии делились на те, что фокусировались на деталях и качестве реально запечатленного объекта, а также обуславливались предумышленной целью, и те, что создавались под влиянием временного впечатления. Все его фотографии выполнены в традиционных сюжетах «горы — воды», «цветы — птицы», «фигуры». Чаще всего они обладают чертами монохромной живописи: объекты находятся в движении, пропорции соотнесены друг с другом, законченность снимка достигается удачным взаимодействием формы и фактуры. Большое значение также играют тона и полутона, работа со светом (ил. 2).

Ли Баньнун был далеко не единственным среди китайских фотографов начала XX в., обратившихся в своем творчестве к традициям и канонам классической китайской живописи. В этот период сформировалась целая группа последователей идеи прогресса китайского общества, для которых фотография являлась инструментом выражения личного противостояния общественному застою. Официальное название этой группы — «Ассоциация изучения художественной фотографии» («Beijing Light Society»)<sup>4</sup>, а основной ее деятельностью стал реформационный манифест во имя прогресса. Один из ее представителей — Чэн Ваньли (Cheng Wanli, 1920 г.). Он известен серией работ «Коллекция великого ветра», ключевым образом которых является сосна. Изображенная с разных ракурсов, она выступает метафорой постоянства. Ваньли указывает на влияние на его творчество полотен живописца XIV в. Ни Цзяня (Ni Zan), изображающих сосны и скалы, что еще раз указывает на родство фотографии и живописной традиции.

Одной из самых распространенных тем в монохромной живописи была тема реки. В процессе становления китайской фотографической

<sup>3</sup> Kent R. K. Early Twentieth-Century Art Photography in China : Adopting, Domesticating, and embracing the foreign // Trans Asia Photography Rev. Local culture-global photography. Vol. 3. Is. 2. Spring 2013. URL: <http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0003.204?view=text;rgn=main> (mode of access: 23.05.2014).

<sup>4</sup> Там же.

традиции данный сюжет также сохранил свою популярность. Он встречается в работах фотографов Пэн Ванши (Peng Wangshi, 1920) (ил. 3), Сун Чжункуаня (Sun Zhongkuan, 1928), Ван Мэншу (Wang Mengshu, 1927). Его популярность обуславливается традиционной символикой реки — прообраза жизни, движения, постоянства. Более поздние китайские фотографии воссоздавали образ реки в структуре разрастающегося городского пространства — в движении человеческого потока, вырисовывающегося среди тумана или дождя. Река неизменно присутствовала в многочисленных работах первых китайских фотографов.

Кардинально новую технику обработки снимков, максимально приближающую их к оригинальным живописным канонам монохромного направления, изобрел фотограф Лан Цзиншань (Lang Jingshan, 1934). Он накладывал сразу несколько негативов при проявлении снимка, таким образом получая сложную многосоставную работу<sup>5</sup> (ил. 4). Фотографии он дополнял каллиграфическим письмом и традиционной красной печатью. Результатами становились выделение переднего и заднего плана, размытая перспектива. Ключевым моментом являлась попытка показать красоту мироздания через идеальный пейзаж и «написать Китай, не видя его», т. е. достичь максимального выражения минимальными средствами. Фотографии Лан Цзиншаня, подобно классическим работам монохромной живописи, несут идею пейзажа, сведенного к иероглифу. Эта идея великого в малом является одной из ключевых характеристик китайской культуры. Впервые она была зафиксирована в древнем памятнике — трактате «Дао дэ цзин», согласно которому Дао — великий поток, определяющий мироздание, сосуществование с которым заключается в идее несопротивления и недеяния: «Истинное Дао не может быть высказано», «Дао пусто», «Дао во всем».

Таким образом, становление китайской фотографии происходило при непосредственном влиянии древних живописных и культурных традиций, обусловивших развитие отличных от европейских визуального компонента и идейной составляющей снимков. На территории китайского побережья была введена новая классификация

---

<sup>5</sup> Photography of China. URL: <http://www.photographyofchina.com> (mode of access: 23.05.2014).

технологического процесса съемки. На творчество многих китайских фотографов оказала сильное влияние традиция монохромной живописи, заключающаяся в передаче внутреннего впечатления автора, опирающаяся на идею великого в малом.

А. А. Харитошкина

Екатеринбург

**Параллели и перекрёстки: пластический язык  
традиционной китайской живописи  
в современном мире изобразительного искусства**

Вхождение в общемировую современную действительность связано с взаимодействием различных культур. В этой связи представляется интересным рассмотреть, каков выразительный потенциал пластического живописного языка китайской живописи «кисти и туши» для изображения форм и духа современного мира, а также оценить роль европейской традиции как в совершенствовании выразительности языка и техники, так и в интеграции китайской живописи в мировое пространство изобразительного искусства.

Известно, что Китай знакомится с европейской художественной традицией в то же время, когда Запад получает возможность узнать китайскую. К XVIII в. в Европе расцветает стиль *шинуазри*, и в Китае всё большую известность обретают произведения европейского искусства. К императорскому двору приглашаются миссионеры и живописцы, в обязанности которых входит, в числе прочего, создание художественных произведений по императорскому заказу. Задачи и цели их искусства были чисто дипломатические: завоевать расположение монархов и донести принципы, идеалы западного искусства понятным китайскому менталитету языком.

Так, в работах Джузеппе Кастильоне (1688–1766, итальянский монах-иезуит, миссионер и придворный художник в Китае с 1715 г.) традиционные китайские композиционные решения и сюжеты